

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

30

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Maestri



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

ΤΖΙΟΒΆΝΝΙ ΜΠΕΛΛΪΝΙ

Ο ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ ΜΠΕΛΛΙΝΙ ἢ Τζιαμπελλίνο γεννιέται στὴ Βενετία, πιθανὸν γύρω στὸ 1425, ἀπὸ τὸν Γιάκοπο Μπελλίни καὶ τὴν Ἄννα Ριβέρσι· σύμφωνα μὲ ἄλλους μητέρα του εἶναι ἡ πρώτη γυναίκα τοῦ Γιάκοπο. Εἶναι ὅπωςδήποτε μεγαλύτερος ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ του Τζεντίλε, πὸν εἰκάζεται ὅτι γεννήθηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1429.

Μεγαλώνει στὸ πατρικὸ ἐργαστήρι, πὸν γιὰ τὴ συμβολή του στὴ βενετσιάνικη τέχνη ὑπάρχουν ἄφθονες μαρτυρίες καὶ τεκμήρια, καὶ ἀνάμεσα στ' ἄλλα τὰ δυὸ πασίγνωστα τετράδια σχεδίων τοῦ Λούβρου καὶ τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου. Ἀργότερα ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν κύκλο τοῦ Ἀντρέα Μαντένια, στὴν Πάδουα, καὶ μάλιστα μὲ τὸν ἴδιο τὸν Μαντένια πὸν παντρεύεται τὴ Νικολόζια Μπελλίни, ἀδελφὴ τοῦ Τζιοβάννι καὶ τοῦ Τζεντίλε. Ἀρχίζει νὰ ἐργάζεται στὴν Πάδουα· τὴ χαμένη σήμερα εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ παρεκκλησιοῦ Γκατταμελάτα στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου («Ἰλ Σάντο») στὴν Πάδουα (1460) τὴν ὑπογράφουν ὁ ἴδιος, ὁ πατέρας του καὶ ὁ ἀδελφός του.

Ἀργότερα, ἀνάμεσα στὸ 1460 καὶ στὸ 1465 περίπου, τὸν ξαναβρίσκουμε στὴ Βενετία, ὅπου ζωγραφίζει πρῶτα τὰ τέσσερα Πολύπτυχα τῆς Παναγίας τοῦ Ἑλέους καὶ ἔπειτα τὸ Πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Βικεντίου Φερρέρι. (Τὰ πρῶτα βρίσκονται στὴν Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας στὴ Βενετία, τὸ δεύτερο στὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἰωάννη καὶ Παύλου).

Τζιοβάννι Μπελλίνι

Ἀνάμεσα στὶς 7 Ἰανουαρίου τοῦ 1470 καὶ στὶς 25 Νοεμβρίου τοῦ 1471 πεθαίνει ὁ Γιάκοπο Μπελλίνι καὶ ὁ Τζιοβάννι ἀναλαμβάνει τὸ πατρικὸ ἐργαστήρι μαζί μὲ τὸν ἀδελφὸ του Τζεντίλε, πὸν ὅλο καὶ περισσότερο ἀφιερώνεται στὴν προσωπογραφία. Τὸ 1479 ἡ Βενετικὴ Δημοκρατία στέλνει τὸν Τζεντίλε στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸν Μωάμεθ Β' (ἡ θαυμαστὴ προσωπογραφία τοῦ Μωάμεθ πὸν ζωγράφησε ὁ Τζεντίλε σώζεται ἀκόμα), ἐνῶ στὸν Τζιοβάννι ἀναθέτει τὴ συντήρηση καὶ τὴ μερικὴ ἀνακαίνιση τοῦ ζωγραφικοῦ διάκοσμου στὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου στὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων (28 Αὐγούστου τοῦ 1479). Τὴν 1η Ἰουλίου τοῦ 1480 ἔχει κιόλας καταβληθῇ ἓνα μέρος τῆς ἀμοιβῆς γιὰ τὶς ἐργασίες αὐτές.

Τὸ 1488 οἱ δύο ἀδελφοὶ ἐργάζονται στὴν αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου καὶ μάλλον ἔχουν τὴ διεύθυνση τῶν ἐργασιῶν, γιὰ τὴν μετὰ τὴν σειρὰ τους ἀναθέτουν στὸν Ἀλβίζε Βιβαρίνι, πὸν ἐκπροσωπεῖ τὸ δεύτερο γνωστὸ βενετσιάνικο ἐργαστήρι, νὰ ζωγραφίσῃ ἓναν πίνακα.

Στὶς 25 Μαρτίου τοῦ 1492 ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ζωγραφίζει καὶ πάλι μέσα στὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου καὶ χρησιμοποιεῖ σὰ συνεργάτες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Βιβαρίνι, τὸν Λαττάνσιο ντὰ Ρίμινι, τὸν Μάρκο Μαρτσιάλε, τὸν Βιντσέντσο ντέλλε Ντέστρε, τὸν Φραντσέσκο Μπίσσολο καὶ τὸν Χριστόφορο Καζέλλι τὸν ἐπονομαζόμενον Τεμπερέλλο. Ὁ τελευταῖος θὰ μεταφέρει ἀργότερα στὴν Πάρμα τὰ διδάγματα τοῦ Μπελλίνι καὶ ἀκόμα περισσότερο τοῦ Τσίμα ντὰ Κονελιάνο, ἐπίσης ὁπαδοῦ τοῦ Μπελλίνι.

Στὶς 15 Ἰουλίου τοῦ 1492 ὁ Τζεντίλε Μπελλίνι ἀναλαμβάνει, γιὰ λογαριασμό του καὶ γιὰ λογαριασμό τοῦ ἄρρωστου ἀδελφοῦ του, τὴν ἐκτέλεση πινάκων γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Ξενώνα τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου Μάρκου (οἱ παλιότεροι πίνακες εἶχαν καταστραφῇ τὸ 1485 ἀπὸ πυρκαϊά). Λίγα χρόνια ἀργότερα, στὶς 26 Νοεμβρίου τοῦ 1496, ὅπως μαθαίνομε ἀπὸ ἓνα γράμμα τοῦ Ἀλμπέρτο ντὰ Μπολόνια, ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι προσφέρεται νὰ ζωγραφίσῃ ἓναν πίνακα γιὰ τὸ σπουδαστήριό τῆς Ἰσαβέλλας



1

Γκοντσάγκα· στὴ διακόσμηση τοῦ σπουδαστηρίου αὐτοῦ συμμετέχουν μὲ ἔργα τους ὁ Μαντένια, ὁ Κόστα, ὁ Περουτζίνο καὶ ἀργότερα ὁ Κορρέτζιο. Οἱ συζητήσεις συνεχίζονται ἀκόμα τὸ 1501, γιὰ τὸν Μπελλίνι δὲ δέχεται νὰ ζωγραφίσῃ τὸ θέμα πὸν προκαθορίστηκε.

Στὶς 6 Φεβρουαρίου τοῦ 1506 ὁ Ντύρερ περιγράφει ἀπὸ τὴ Βενετία, σ' ἓνα γράμμα στὸ φίλο του Πιορχάιμερ, τὴ συνάντησή του μὲ τὸν Μπελλίνι καὶ δηλώνει ὅτι ὁ τελευταῖος εἶναι ἀκόμα ὁ πιὸ σημαντικὸς ζωγράφος τῆς Βενετίας, παρὰ τὴν προχωρημένη ἡλικία του. Ἐδῶ πρέπει νὰ προσθέσωμε ὅτι μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιοσημεῖωτες πτυχές τῆς τέχνης τοῦ Ντύρερ ἔχουν τὶς ρίζες τους στὸ ταξίδι του στὴ Βενετία καὶ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Μπελλίνι.

Στὶς 18 Φεβρουαρίου τοῦ 1507 ὁ Τζεντίλε Μπελλίνι κάνει τὴ διαθέκη του καὶ ἀφήνει στὸν Τζιοβάννι ν' ἀποτελειώσῃ τὸν πίνακα γιὰ τὴ Μεγάλη Σχολή τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Τὸ ἔργο, τὸ Κήρυγμα τοῦ Ἁγίου Μάρκου, βρίσκεται σήμερα στὴν πινακοθήκη Μπρέρα τοῦ Μιλάνου. Στὶς 28 Σεπτεμβρίου τοῦ ἴδιου χρόνου ὁ ζωγράφος ἀναλαμβάνει νὰ τελειώσῃ τοὺς τρεῖς πίνακες πὸν ὑπολείπονται γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου καὶ χρησιμοποιεῖ βοηθούς, πὸν ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουν ὁ Βιττόρε Μπελινιάνο καὶ ὁ Καρπάτσιο.

Ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι, σύμφωνα μὲ τὸ «Ἡμερολόγιο» τοῦ Μαρρίνο Σανούντο, Βενετοῦ διπλωμάτη καὶ ἱστορικοῦ (1466 - 1536), πεθαίνει στὶς 29 Νοεμβρίου τοῦ 1516: «Ἀκούστηκε ἐκεῖνο τὸ πρῶνὸ ὅτι πέθανε ὁ Ζουὰν Μπελὶν [ὅλη ἡ φράση εἶναι γραμμένη στὸ βενετικὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς], ἄριστος ζωγράφος, εἶχε τὰ χρονιάκια του... πὸν ἡ φήμη του εἶναι γνωστὴ στὴν οἰκουμένη, καὶ ἀκόμα καὶ τόσο γέροντας πὸν ἦταν, ζωγράφιζε ἐξαίρετα. Τὸν θάψανε στὸν Ἅγιο Ζάνε Πόλο, στὸν τάφο ὅπου εἶναι θαμμένος καὶ ὁ ἀδελφός του Ζεντὶλ Μπελὶν, καὶ αὐτὸς θαυμάσιος ζωγράφος».

«Ἄνθρωπος τῆς ἀδιάκοπης περιουλλογῆς, δὲ χόρταινε ποτὲ ν' ἀνατρέχῃ στὸ παλιό, νὰ καταλαβαίνει τὸ καινούριο...»

(Ρομπέρτο Λόνγκι)

ΜΟΝΟ τώρα τελευταία ἡ κριτικὴ ἀξιολόγησε σωστά τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι, ποὺ ἔπαιξε ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀποφασιστικότερους ρόλους στὴ ζωγραφικὴ τῆς Βόρειας Ἰταλίας τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, καὶ κατάλαβε τὴ σημασία τοῦ ἔργου του.

Ἄν ἐξαιρέσωμε τίς ἀναφορὲς ποὺ ἔκαναν στὸ ζωγράφο ὁ Σαμπέλλικο (1502) καὶ ὁ Μικιέλ (1521), μονάχα ὁ Βαζάρι (1568), στὴ δεύτερη ἐκδοσὴ τῶν «Βίων» του, ἐντάσσει ἕναν κατάλογο τῶν κυριότερων ἔργων του καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀναφορὲς μάλλον ἀκατάστατες καὶ πάντως πολὺ συνοπτικὲς γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Ὁ Σανσοβίνο (1581), ὁ Ριντόλφι (1648), ὁ Μποσκίни καὶ ὕστερα ὁ Τζανέττι τὸν δέκατο ἔβδομο καὶ δέκατο ὄγδοο αἰώνα μαρτυροῦν τὴ διατήρησιν μιᾶς τοπικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης στὴ Βενετία. Πάντως πρῶτος ὁ Καβαλκαζέλλε, ἀξιόλογος τεχνοκριτικὸς τοῦ περασμένου αἰώνα, στὸ βιβλίο του γιὰ τὸν Τισιανὸ (1877) κι ἔπειτα στὴν «Ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς στὴ Βόρεια Ἰταλία» (1912) ἐξαίρει τὴ συμβολὴ τοῦ «Τζιαμπελλίνο» στὴ ζωγραφικὴ παράδοση τῆς Πάδουας, τῆς Βερόνας, τῆς Βενετίας κι ἀκόμα τῆς Φερράρας καὶ τῆς Μάντουας, ἀνάμεσα στὸ 1450 καὶ στὸ 1520.

Ὡστόσο στὰ χρόνια τοῦ Καβαλκαζέλλε δὲν ὑπῆρχαν ἀκόμα τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ τὴ σύνθεσιν μιᾶς ὁλοκληρωμένης εἰκόνας τοῦ νεανικοῦ ἰδίως ἔργου τοῦ Μπελλίνι. Ὁ πρῶτος ποὺ ἀποπειράθηκε κάτι τέτοιο ἦταν ὁ μεγάλος ἱστορικὸς τῆς τέχνης Μπέρενσον, ὅταν τὸ 1913 ἀπέδωσε στὸ ζωγράφο τὴν *Ἀγία Ἰουστίνη* τῆς συλλογῆς Μπαγκάττι-Βαλσέκκι. Ἀκολούθησε ὁ Λόνγκι τὸ 1914 μὲ τὸ ἄρθρο του «Ὁ Πιέρο ντέι Φραντσέσκι καὶ ἡ ἐξέλιξις τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς», ὅπου συσχέτισε γιὰ πρώτη φορὰ τὴν ἀρχικὴ περίοδο τοῦ ἔργου τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι μὲ τὴν παρουσίαν τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα στὴ Βόρεια Ἰταλία (Φερράρα, Ρίμινι) γύρω στὰ μέσα τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα.

Ἀπὸ τότε οἱ ἀναφορὲς στὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι πληθαίνουν μὲ γεωμετρικὴ πρόοδο. Ἡ τελευταία του περίοδος, ἡ πιὸ πλού-

σια σὲ ἐπαφὲς καὶ καινοτομίες καὶ τόσο ἀποφασιστικὴ γιὰ τὴ διαμόρφωσιν τοῦ Τζιορτζιόνε καὶ τοῦ νεαροῦ Τισιανοῦ, ἀρχίζει νὰ τεκμηριώνεται (Γκρόναου 1928). Συνάμα, μὲ μιὰ εὐσυνείδητη ἐργασία ἐπιλογῆς, ἀπομονώνεται τὸ σχεδιαστικὸ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν σχεδίων τοῦ Μαντένι (Λόνγκι 1927, Φογκολάρι 1932). Ἡ μονογραφία τοῦ Γκάμπα (1937), ἡ ἐκθεσὴ τοῦ 1949 στὴ Βενετία (Παλουκκίни) καὶ τελικὰ ἡ μονογραφία τοῦ Παλουκκίни (1950), γραμμένη σύμφωνα μὲ τὴ γραμμὴ ποὺ χάραξε ὁ Λόνγκι στὸ «Ὀδοιπορικὸ μέσα σὲ πέντε αἰῶνες βενετσιάνικης ζωγραφικῆς» (1946), ἀποτελοῦν ἀποφασιστικὴ συμβολὴ στὴ χρονολόγησιν καὶ τὴν καταγραφὴ τῶν ἔργων τοῦ Μπελλίνι. Τέλος ἡ μελέτη τοῦ Μποττάρι (1963) ἐπικύρωσε τίς παραπάνω μελέτες.

Ἔτσι φτάνει γιὰ τὸν Μπελλίνι ἡ ὥρα τῆς λεπτομερειακῆς μελέτης μεμονωμένων τοῦ ἔργου καὶ μάλιστα ἐκείνων ποὺ ἔχουν προκαλέσει τίς πιὸ πολλὰς συζητήσεις: ἀπὸ τὴν σειρὰ τῶν *Πολύπτυχων τῆς Παναγίας τοῦ Ἑλέους* (Ἀρσλάν 1951) ὡς τὸ μεγάλο πίνακα τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον (Οὐάκερ 1956) καὶ τὸ πρόσφατο δοκίμιον τοῦ Μάις γιὰ τὸν *Ἀγίον Φραγκίσκο* τῆς συλλογῆς Φρίκ (1964).

Ο ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ ΜΠΕΛΛΙΝΙ ἀρχίζει κατὰ πάσα πιθανότητα νὰ ζωγραφίζῃ τὸ 1445 - 1450· μοιράζει τὴ δραστηριότητά του ἀνάμεσα στὴ Βενετία, τὴν Πάδουα, τὴ Βερόνα καὶ ἴσως καὶ τὴ Φερράρα καὶ τὸ Ρίμινι. Γιὸς τοῦ Γιάκοπο καὶ ἀδελφὸς τοῦ Τζεντίλε Μπελλίνι, ἀνατράφηκε σ' ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀτελιὰ τῆς Βενετίας, ἐνῶ συνάμα ἦταν συνεχῶς σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν οὐμανιστικὴ παιδείαν τοῦ Βορρᾶ (δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε τίς «θεατρικὰς» ρωμαϊκὰς ἀρχαιοτῆτες στὰ τετράδια σχεδίων τοῦ Γιάκοπο, σήμερον στὸ Λοῦβρο καὶ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο). Ἡ πρώτη περίοδος τοῦ Τζιοβάννι ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴ φλαμανδικὴ τέχνη (ἰδιαίτερα μὲ τὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ καὶ τὸν Ρογῆρο βὰν ντέρ Βάυντεν), ποὺ ἦταν γνωστὴ ὅχι μόνο στὴ Βενετία ἀλλὰ



2

και στη Φερράρα, γύρω στα μέσα του αιώνα. Τόσο στη *Σταύρωση* του Μουσείου Κορρέρ της Βενετίας όσο και στον *Άγιο Ιερώνυμο* του Ίνστιτούτου Μπάρμπερ του Μπέρμινχαμ και στη *Σταύρωση* του Μουσείου Πόλντι Πετσόλι του Μιλάνου επαναλαμβάνονται τα στοιχεία μιας παιδείας επηρεασμένης από την τέχνη του Βορρά, με όλες τις αφηγηματικές της συνέπειες. Ο Τζιοβάννι Μπελλίνι δείχνει από τώρα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εκφραστικότητα, που αργότερα θα εξελιχθεί σε αφηγηματική απόδοση της ψυχολογικής διαθέσεως. Από τη δεκαετία 1450 - 1460 πρέπει ν' αναφέρουμε ακόμα τη *Σταύρωση* του Δημοτικού Μουσείου του Πέζαρο, τη *Μεταμόρφωση* του Μουσείου Κορρέρ στην Βενετία, την *Προσευχή στο Όρος των Ελαιών* της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου.

ΣΤΟΥΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥΣ δυο πίνακες ή έπαφή του Τζιοβάννι Μπελλίνι με τον Άντρέα Μαντέντια είναι φανερή και η κριτική την έχει τονίσει επανειλημμένα. Κι όμως η σύγκριση ανάμεσα στο *Χριστό στο Όρος των Ελαιών* του Μαντέντια και το αντίστοιχο έργο του Τζιαμπελλίνο αποκαλύπτει δυο διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης του θέματος. Ο Μαντέντια οικοδομεί ένα ιστορικό έπος, με νεορωμαϊκές πτυχώσεις, βίαιες εκφραστικές μάσκες και, τέλος, στο πλαίσιο μιας σκηνογραφικής παράδοσης που την ξαναζωντανεύει ευσυνείδητα, κλιμακώνει τη δομή του πίνακα σ' ένα προσκήνιο και σ' ένα χώρο πιο ύψηλο, όπου μπορεί κανείς να φτάσει από μια κοινή «πρόσβαση» (από μια σκάλα) και όπου στέκεται ο Χριστός. Αντίθετα ο Τζιαμπελλίνο στον πίνακά του απλοποιεί τη δομή: τις πτυχώσεις, που ο Μαντέντια τις δανείζεται από τη ρωμαϊκή γλυπτική του δεύτερου μ.Χ. αιώνα, ο Μπελλίνι τις διαλύει με διαφορετικό πλάσιμο, που δεν είναι οργανωμένο σύμφωνα με κάποιο «κανόνα», και προπαντός αλλάζει το αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Η μεγάλη ιστορική πόλη του Μαντέντια με τα ρωμαϊκά ερείπια, τα μεσαιωνικά σπίτια, τα αναγεννησιακά κτίρια, μεταμορφώνεται σ' ένα έντελως άνοιχτο τοπίο, στη μακρινή θέα κάποιου βενετσιάνικου χωριού πάνω σε λόφο. Κι ο Μπελλίνι μάς το περιγράφει μαγεμένος απ' το φως. Η αρχιτεκτονική κλιμάκωση, προσδιοριστική των επιπέδων, που εδώ διαμορφώνεται από το ίδιο το φως, αποδεικνύει, κατά τη γνώμη μας, τη γνωριμία του με το έργο του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, που ίσως στα μέσα του αιώνα ήταν γνωστός πια στη Φερράρα ή λίγο αρ-

γότερα στο Ρίμινι, στις δυο από τις πιο ένδοξες δουκικές αυλές του Βορρά, όπου δίχως άλλο ταξίδευε συχνά ο Τζιαμπελλίνο.

Τη σχέση του με τον Μαντέντια, λοιπόν, πρέπει να τη δούμε μέσα σε περιορισμένα πλαίσια, γιατί στο κάτω-κάτω οι δρόμοι των δυο ζωγράφων πολύ γρήγορα χωρίστηκαν. Περίπου την ίδια εποχή που ο Μαντέντια ζωγράφιζε τη μεγάλη *Εικόνα Βωμού του Αγίου Ζήνωνα* (1459), ένα φόρο τιμής στη σκηνογραφική αφήγηση και στον Λεόν Μπαττίστα Άλμπερτι, ζωγράφιζε, κατά τη γνώμη μας, και ο Τζιοβάννι Μπελλίνι το *Θρήνο για το Νεκρό Χριστό* (Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα), όπου η γραφική και πλαστική εικονογραφία των Γερμανών και των Φλαμανδών ζωντανεύει μέσα σε μια αρχιτεκτονική επηρεασμένη από τον Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Οι μορφές έχουν εκδηλη γεωμετρικότητα (βλ. το πεντάγωνο του χεριού και του θώρακα του Χριστού), όπως περιγράφεται στο τελευταίο δοκίμιο του Λούκα Πατσιόλι (δοκίμιο που οφείλεται στον Πιέρο), ενώ η αφηγηματική τους έμφαση δεν έχει καμιά σχέση με την επική διάθεση του Μαντέντια. Έδω ο Μπελλίνι, όπως και στο *Χριστό επάνω στη Σαρκοφάγο* (Μιλάνο, Μουσείο Πόλντι Πετσόλι) ή στον *Ιωάννη το Βαπτιστή* (Βολωνία, ιδιωτική συλλογή), προωθεί ένα διαφορετικό τύπο διαλόγου, αφηγηματικό, έσω-τελικό, αστικό.

Όπως αναφέραμε, γύρω στα 1459 - 60 οι δυο ζωγράφοι παίρνουν ολότελα διαφορετικούς δρόμους. Ο Μαντέντια, μόλις τελείωσε και τοποθετήθηκε το πλαστικό - αρχιτεκτονικό του αριστούργημα του *Αγίου Ζήνωνα* (1459), αποφασίζει να δεχτεί την πρόσκληση της Αυλής της Μάντουας και τον τίτλο του επίσημου ζωγράφου της, εγκαταλείποντας έτσι το ανεξάρτητο εργαστήρι που είχε πρώτα σαν βοηθός του Σκουαρτσιόνε και έπειτα μοναχός του στην Πάδουα. Ο Τζιοβάννι Μπελλίνι αναλαμβάνει το 1460 τα τέσσερα τρίπτυχα για την Παναγία του Ελέους (1460 - 64)· ο καλλιτέχνης είναι πια ένας από τους πρωτεργάτες της βενετσιάνικης ζωγραφικής και ακριβώς σ' αυτό τον κύκλο (που πραγματοποιήθηκε με συνεργασία, σύμφωνα με την παράδοση του πατρικού του εργαστηρίου και την παλιά παράδοση των μεσαιωνικών εργαστηρίων) μεταφέρει στη Βενετία αυτούσια τα διδάγματα του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα: τόσο στον Άγιο Λαυρέντιο, που τον συνθέτει με τον δγκο του σώματος έγγεγραμμένο σ' ένα παραλληλεπίπεδο και το κεφάλι σ' ένα πρίσμα, όσο και στον Άγιο Σεβαστιανό ή στην Παναγία με το



3

Βρέφος, δηλαδή στους τρεις μεσαίους πίνακες των αντίστοιχων τριπτύχων. Μ' αυτά τα έργα ο καλλιτέχνης κατακτᾷ μιὰ ἐνιαία ἀρχιτεκτονική ἀντίληψη τοῦ ἀφηγηματικοῦ χώρου, χωρίς ὅμως νὰ κόψη ὁλότελα τὰ νήματα τῆς μεσαιωνικῆς παράδοσης στὴ σύνθεση. Πάντως τὰ πράγματα ποὺ κάνουν τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση στὰ ἔργα του εἶναι ἴσως τὸ αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ψυχολογία τῶν μορφῶν, ἡ ἐνταξὴ τῆς προσωπογραφίας καὶ ἡ νέα ἀρχιτεκτονική ἀντίληψη τοῦ τοπίου. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, κι ὄχι μόνο ἡ γνώση τοῦ ἔργου τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, θὰ συντελέσουν στὴ στυλιστικὴ διαφοροποίηση τοῦ Ἀντονέλλο στὴ Βενετία.

ΑΛΛΑ ἔργα, ὅπως ἡ *Σταύρωση* (Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ), μαρτυροῦν, γύρω στὸ 1460 ἢ λίγο ἀργότερα, ἀναζητήσεις γύρω σὲ ἐκφραστικὰ προβλήματα: τὶς ἀναζητήσεις αὐτὲς ὁ Μπελλίνι τὶς ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸν Ρογῆρο βάν ντέρ Βάυντεν, ἀλλὰ τοὺς ἔδωσε τελικὰ διέξοδο μέσα σ' ἕνα χῶρο ἀρχιτεκτονικὸ ποὺ προερχόταν ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα: τὸν ἴδιο χῶρο ξαναβρίσκομε στὸ *Αἷμα τοῦ Λυτρωτῆ* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὅπου ὅμως ἐμφανίζονται, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, νύξεις νεοκλασικισμοῦ στὶς δυὸ μαρμάρινες δοκοὺς ποὺ καθορίζουν τὸ χῶρο καὶ κλείνουν τὸ ἀναπτυγμένο σὲ βάθος τοπίο. Καὶ φτάνει ἡ ὥρα ποὺ ὁ Μπελλίνι θὰ μελετήσῃ τὸ φωτισμὸ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ φόρμα καὶ μὲ τὴν ἐκφραση. Σ' αὐτὸ πρέπει δίχως ἄλλο νὰ συνέβαλε ἡ προσεκτικὴ μελέτῃ τῆς γλυπτῆς εἰκόνας τοῦ Ντονατέλλο στὴν Ἀγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου στὴν Πάδουα. Αὐτὸ τουλάχιστο μαρτυρεῖ ὁ *Χριστὸς Νεκρὸς ἀνάμεσα σὲ δυὸ Ἀγγέλους* (Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ).

Γύρω στὸ 1465 πρέπει νὰ χρονολογήσωμε ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα τοῦ Μπελλίνι ποὺ τοῦ τὸ ἀπέδωσε ὁ Λόνγκι, τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἀγίου Βικεντίου Φερρόρι* (Βενετία, ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Ἰωάννη καὶ Παύλου). Ἀκόμα μιὰ φορὰ ἔχομε νὰ κάνωμε μὲ ζωγραφικὴ - ἀρχιτεκτονικὴ, ὅπου οἱ μορφές, ἐνῶ ἡ καθεμιὰ διακρίνεται σὲ διαφορετικὸ πλάνο, ἔχουν ἰδωθῇ ὅλες μαζί ἀπὸ τὸ ἴδιο ὀπτικὸ σημεῖο, ἅρα μὲ ἐνιαία προοπτικὴ, καὶ προβάλλονται σ' ἕνα ἀνοιχτὸ τοπίο. Ἡ γραφὴ ἔχει τὶς ἐκφραστικὲς βιαιότητες τοῦ Βάν ντέρ Βάυντεν, μεταμορφωμένες ὅμως σὲ ἀρχιτεκτόνηση τῶν μορφῶν (βλ. τὰ πόδια τῶν Ἀγίων Σεβαστιανοῦ καὶ Χριστόφορου μὲ τὴν πρισματικὴ διατομὴ) καὶ τῶν

φωτισμῶν. Ὁ Μπελλίνι δημιουργεῖ πρόσωπα, προσωπογραφίες, καταστάσεις: εἶναι ἕνας ἀφηγητῆς. Καὶ ἡ πελατεία του — ἡ πελατεία ποὺ ἀγοράζει τὴν *Κεφαλὴ τοῦ Βαπτιστῆ* (Πέζαρο, Δημοτικὸ Μουσεῖο), ποὺ ἐθεωρεῖτο ἔργο τοῦ Μάρκο Τσόππο (Μάρκου τοῦ «Κουτσοῦ») καὶ ἀποδόθηκε στὸν Μπελλίνι ἀπὸ τὸν Λόνγκι, τὴν *Παναγία* (Μπέργκαμο, Ἀκαδημία Καρράρα) καὶ τὴν ἄλλη *Παναγία* τοῦ Πύργου τῶν Σφόρτσα στὸ Μιλάνο ἢ τὸ *Χριστὸ ποὺ εὐλογεῖ* (Παρίσι, Λοῦβρο) — ἀνήκει στὶς πλούσιες ἀστικὲς οἰκογένειες τῆς Βενετίας. Γι' αὐτοὺς τοὺς πελάτες καὶ γιὰ τὸ νέο τρόπο ἀσκίσεως τῆς θρησκείας, τὸν προσωπικὸ καὶ ἰδιωτικὸ, ἀφηγεῖται ὁ Μπελλίνι τὶς ἱστορίες του: στὴν *Ὑπαπαντῇ* (Βενετία, συλλογὴ Κουερίνι Σταμπαλία) τὴν ἐπικὴ καὶ ρωμανίζουσα ἐρμηνεία τοῦ Μαντένια τὴν ὑποκαθιστᾷ μιὰ οἰκεία ἱστορία, μὲ παρεμβολὴ προσωπογραφιῶν, πλαισιωμένη ἀπὸ τὶς μαρμάρινες δοκοὺς ἑνὸς τέμπλου. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβῃ κανεὶς ὅτι αὐτὴ τὴν εἰκόνα τὴν πλαισιώνει μεγαλύτερο πλῆθος ἀπ' ὅ,τι τὸν κλειστὸ πίνακα τοῦ Μαντένια, ἕνα πλῆθος ποὺ συνεχίζεται πέρα ἀπὸ τὰ πλευρικὰ τῆς ὅρια. Ἔτσι ὁ Μπελλίνι, ἀκόμα κι ὅταν «ἀντιγράφεῖ» τὸν Μαντένια, ὅπως στὴν *Κάθοδο στὸν Ἄδη* (Μπρίστολ, Πινακοθήκη Τέχνης), τὸν πλουτίζει καὶ τὸν μεταμορφώνει. Ὁ Μαντένια μετατρέπει τὴν πραγματικότητα σὲ ἕνα «σκηνικὸ» γιὰ ἱστορικὲς ἀναδρομές, γιὰ τὴν ἐνταξὴ τοῦ «ἔπους» του. Ὁ Μπελλίνι μιλᾷ γιὰ ἀνθρώπους καὶ πράγματα τῆς ἐποχῆς του.

Γύρω στὸ 1470 μάλλον — καὶ ἀσφαλῶς πρὶν ἀπὸ τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Μάρκο Τσόππο τοῦ Βερολίνου ποὺ ἔχει καταστραφῇ — ζωγράφιζε ὁ Μπελλίνι τὴ *Στέψη τῆς Παρθένου* (Πέζαρο, Δημοτικὸ Μουσεῖο), ποὺ ἔχει διατηρηθῇ μὲ ὁλόκληρο τὸ ἀρχικὸ τῆς πλαίσιου (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος), ἅρα μὲ τὴν ἀπαράιτητὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰσαγωγὴ στὴν ἀφήγησιν.

ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ νὰ ξεχνᾷμε ὅτι ἀκριβῶς τὸ 1460 μὲ 1470 στὴ Μάντουα, στὴ μεγαλύτερη δουκικὴ αὐλὴ τῆς βορειοανατολικῆς Ἰταλίας, πραγματοποιήθηκαν μὲ πρωτοβουλία τῶν Γκοντσάγκα (τῶν δουκῶν τῆς Μάντουας) οἱ πιὸ θεμελιακὲς πολεοδομικὲς μετατροπές, μὲ σχέδια τοῦ Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι καὶ μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ Λούκα Φαντσέλλι. Κι ὅταν ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας κι ὁ Ἅγιος Σεβαστιανὸς στήνονταν μὲ κύρια συνθετικὰ στοιχεῖα τὸν κύβο καὶ τὸν κύλινδρο, ἦταν ἤδη τελειωμένος ἀπὸ τὰ μισὰ τοῦ αἰῶνα (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τροῦλο) ὁ νεοκλα-

- 1 - *Ἡ Ταφή τοῦ Χριστοῦ*, Μπρέσσια, Πινακοθήκη Τόζιο Μαρτινένγκο.
- 2 - *Πιετά*, Παρίσι, Λοῦβρο, Τμήμα σχεδίων.
- 3 - *Ἄντρας καθιστός*, Ρότερνταμ, Μουσείο Μπούμανς Βὰν Μπούνινγκεν.
- 4 - *Παιδάκι*, Ὁξφόρδη, Ἀσμουλιανὸ Μουσείο.

σικὸς ναὸς τῶν Μαλατέστα στὸ Ρίμινι (τοῦ Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι). Καὶ τὸ Ρίμινι βρίσκεται στὸ δρόμο ἀπὸ τὴ Βενετία στὸ Πέζαρο, ὅπου προοριζόταν νὰ τοποθετηθῇ ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ* τοῦ Μπελλίνι μὲ τὴ *Στέψη τῆς Παρθένου* (πίν. VI).

Σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ὁ Μπελλίνι ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὶς ιδέες τοῦ Μαντένια γιὰ μιὰ πραγματικότητα παρουσιασμένη σὰ σκηνικὸ καὶ γιὰ ἕνα σκηνικὸ ἰδωμένο, στίς λεπτομέρειές του, σὰν πραγματικὸ. Κι αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ στὸν κυβισμένο χῶρο (οἱ πλευρὲς τοῦ κύβου καθορίζονται ἀπὸ τὴν πραγματικὴ σκαλιστὴ κορνίζα τοῦ ἔργου κι ἀπὸ τὴ ζωγραφισμένη μαρμάρινη κορνίζα) ἐντάσσει ἕνα «παράθυρο», μιὰ ἄλλη κορνίζα, ποὺ βλέπει σ' ἕνα τοπίο (δηλ. ἕνα πλαίσιο γιὰ τὶς μορφὲς τοῦ πίνακα). Τὸ τοπίο εἶναι φανερὰ ρεαλιστικὸ καὶ τὰ κτίριά του ἀποδίδουν ἀληθινὰ κτίρια τῆς ἐποχῆς. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ ἔχει περιορισθῇ στὸ οὐσιώδες, ὅπως στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ Ἀγίου Σεβαστιανοῦ τοῦ Ἀλμπέρτι ἢ, καλύτερα, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πλαῖνὰ παρεκκλήσια τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέα στὴ Μάντουα, προβάλλουν μορφὲς πλούσιες σὲ πλαστικὴ καὶ ἀφηγηματικὴ ἔνταση. Τὴν ἴδια ἔνταση ξαναβρίσκουμε στὰ τετράγωνα εἰκονίδια τῆς πρεντέλας τοῦ ἔργου.

Ο ΜΠΕΛΛΙΝΙ μετὰ τὸ 1470 ξαναδουλεῖ τὸ θέμα τοῦ *Χριστοῦ ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀγγέλους*, θέμα ποὺ ἔχει καταβολὲς ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Βορρά. Ἔτσι στὸ *Χριστὸ* τοῦ Βερολίνου ξαναρχίζει ἀπὸ τὸ μεγάλο γεωμετρικὸ πρότυπο τοῦ Χριστοῦ τῆς Μπρέρα, ἀλλὰ μὲ καινούρια ἀφηγηματικὴ εὐφορία. Ἡ ἴδια εὐφορία τὸν ἐμπνέει νὰ ζωγραφίσῃ, μὲ φόντο ἕνα βενετσιάνικο τοπίο, τὰ *Στίγματα τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Φρίκ). Ὅσο γιὰ τὸ χαμηλὸ φωτισμὸ τοῦ δειλινοῦ καὶ γιὰ τὴ διπλὴ πηγὴ του, αὐτὸς εἶναι ἕνας συνδυασμὸς ποὺ ὁ Μπελλίνι χρησιμοποιεῖ συχνὰ σ' αὐτὴ του τὴν περίοδο, χωρὶς καμιὰ εἰδικὴ εἰκονογραφικὴ σημασία, στὴν *Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ* (Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο), στὸν *Ἅγιο Ἰερώνυμο* (Φλωρεντία, συλλογὴ Κοντίνι Μπονακότσι) καὶ στὴ μεγάλη *Μεταμόρφωση* (Νεάπολη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Καποντιμόντε). Ἐδῶ, ὅπως καὶ στοὺς δυὸ ἄλλους πίνακες ποὺ ἀναφέραμε, βρίσκουμε μιὰ ἐρμηνεῖα τῆς θρησκείας ἰδιωτικὴ καὶ ἀστική, κατάλληλη γιὰ οἰκογενειακὰ εἰκονοστάσια, μέσα σὲ μισοσκότεινα παρεκκλήσια· τέλος μιὰ ἐρμηνεῖα ἱκανὴ νὰ συντροφέψῃ ἀρμονικὰ τὶς Παναγίες τῶν Φλαμανδῶν ἢ τῶν Γερμανῶν, ποὺ

ὑπῆρχαν σὲ μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ τὴ Φερράρα ὥς τὴ Μάντουα καὶ ὥς τὴ Βενετία. Ἀλλὰ ἂν ὑπάρχῃ στὴ *Μεταμόρφωση* τῆς Νεάπολης κάτι ποὺ πρέπει νὰ τονισθῇ περισσότερο, εἶναι τὸ μεγάλο ξύλινο φράκτη, τὸν τοποθετημένο λοξά, ἐπίτηδες, θὰ λέγαμε, γιὰ νὰ παρουσιαστῇ ἡ θρησκεία σὰν ἕνα γεγονὸς προσιτό, γήινο κι ἀνθρώπινο.

Πρὶν νὰ προχωρήσωμε στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Σὰν Τζιόμπε* (ποὺ τὴ ζωγράφισε γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Σὰν Τζιόμπε — «Ἀγίου Ἰῶβ» — τῆς Βενετίας καὶ σήμερα βρίσκεται στὴν Ἀκαδημία τῆς Βενετίας), τοῦ 1487 περίπου, πρέπει νὰ γυρίσωμε πίσω κάπου δέκα χρόνια. Τότε ὁ Μπελλίνι, ἀμέσως μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Πέζαρο, ἀντιμετωπίζει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ δυνατότητα μιᾶς ἀφηγηματικῆς ἐνότητας, μέσα σ' ἕνα μοναδικὸ ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο. Μιὰ τέτοια δυνατότητα μόνο αὐτός, ποὺ ξαναεφευρίσκει τοὺς «διαλόγους» καὶ τὶς τομὲς τοῦ Μαντένια σὲ μιὰ νέα ἀφήγηση προσωπικὴ καὶ ἀστική, εἶναι ἱκανὸς νὰ τὴν ἀνακαλύψῃ, καὶ ὅχι ὁ «Φλαμανδὸς» Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα, ποὺ ἤρθε στὴ Βενετία τὸ 1475.

Ἐξάλλου μόνο ὁ Μπελλίνι, ποὺ εἶχε τέτοια μακρόχρονη ἐξοικείωση μὲ τὴν τέχνη τοῦ Μαντένια, μὲ τὰ προβλήματα τῆς προοπτικῆς, μὲ τὴ σχέση ἀρχιτεκτονικοῦ, ζωγραφισμένου καὶ πραγματικοῦ χώρου ὅπως φαίνεται στὸ *Θάλαμο τῶν Συνύγων* τῆς Μάντουας (1473 - 74), μόνο ὁ Μπελλίνι, τὸ ἐπαναλαμβάνω, μπορούσε ν' ἀντιμετωπίσῃ πρόβλημα χώρου τόσο μεγάλο, τὸ πρόβλημα δηλαδὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς λειτουργίας ἐνὸς πίνακα στὸ βάθος ἐνὸς παρεκκλησίου. Καὶ κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ — τὴν πρώτη ἐνοποιημένη κάτω ἀπὸ ἕνα τόξο ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ διαμορφώνεται στὴ Βενετία καὶ στὴ Βόρεια Ἰταλία — πλέκεται ὁ διάλογος ἀνάμεσα στίς μορφές, ὁ ἴδιος διάλογος ποὺ θὰ ἐπαναλάβῃ ὁ Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ἀγίου Κασσιανοῦ*. Ἀρα ὁ Ἀντονέλλο, ἀφοῦ ἀναπροσάρμοσε τὸ ἔργο του στὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, ἔρχεται σὲ γόνιμη κι ἀποφασιστικὴ ἐπαφὴ μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι στὴ Βενετία.

Ὁ Μπελλίνι τὸ 1487, ποὺ ζωγραφίζει τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Σὰν Τζιόμπε*, καὶ μέχρι τὸ θάνατό του εἶναι ὁ «Πατριάρχης» τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς. Τώρα πιά ἔχει πάρει δρόμο διαμετρικὰ ἀντίθετο ἀπὸ τὸν Μαντένια. Ὁ Μαντένια τὸ 1490 ἐπεξεργάζεται τὸ *Θρίαμβο*, μιὰ τελευταία οὐμανιστικὴ ἀνα-



4

βίωση του νεορωμαϊκού έπους. Ένθ ο Τζιαμπελλίνο στην *Εικόνα Βωμοῦ τοῦ Σάν Τζιόμπε*, με τὸ ψηφιδωτὸ ποὺ κυριαρχεῖ μέσα στὸν ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο καὶ ποὺ μοιάζει ἀντίγραφο ἀπὸ κάποια κόγχη τοῦ Ἀγίου Μάρκου, μιᾶ γι' ἀνθρώπους: γιὰ μιὰ Παρθένο ποὺ ἔχει τὴ μορφή μιᾶς γνωστῆς γυναίκας, γιὰ ἁγίους ποὺ εἶναι πρόσωπα τῆς τότε Βενετίας, ὅπως οἱ τρεῖς μουσικοὶ στὰ πόδια τοῦ θρόνου. Κι ὅλα αὐτὰ μέσα σ' ἓναν ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο χαρακτηριστικὸ τοῦ Ἀλμπέρτι, ἀπὸ τὶς παραστάδες ὡς τὸν κυλινδρικὸ θόλο.

ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΝ τὸ *Τρίπτυχο* (Βενετία, Ἐκκλησία τῆς Σάντα Μαρία ντέι Φράρι), ὁ *Θεῖος* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι), ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ Μπαρμπαρίγκο* (Μουράνο, Ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Πέτρου τοῦ Μάρτυρος, 1488), ἡ *Παναγία μετὸ Βρέφος ἀνάμεσα στὴν Ἀγία Αἰκατερίνη καὶ τὴ Μαγδαληνή* (Βενετία, Ἀκαδημία), ὁ *Εὐαγγελισμὸς* (Βενετία, Ἀκαδημία)· ἔπειτα ἡ σειρά τῶν πινάκων γιὰ τὸ «ἡσυχαστήριο» τοῦ Ἀντόνιο Μαρσίλι καὶ μερικὲς προσωπογραφίες, ὅπως ἐκεῖνη τοῦ *Δόγη Λορεντάνο* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), καὶ τὰ συνηθισμένα τοῦ θέματα ὅπως ἡ *Σταύρωση* (Φλωρεντία, ἰδιωτικὴ συλλογὴ) ἢ ὁ *Ἅγιος Ἰερώνυμος* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη)... Πλησιάζει ὁ δέκατος ἔκτος αἰώνας: στὶς ἀρχές τοῦ ὁ Μπελλίνο ζωγραφίζει τὴ *Βάπτισι τοῦ Χριστοῦ* (Βιντσέντσα, Ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Στέμματος). Οἱ μορφές εἶναι βυθισμένες μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα πολύχρωμη καὶ τὸ τοπίο ἀνήκει στὶς γαλαζωπὲς βενετικὲς Προάλπεις, παραμορφωμένες ἀπὸ τὸ φῶς, ὅπως καὶ ὁ «νεοφλαμανδικὸς» *Χριστὸς στὰ γόνατα τῆς Παναγίας* (Βενετία, Ἀκαδημία) καὶ ἡ μεγάλη *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ἀγίου Ζαχαρία* τοῦ 1505 (Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Ζαχαρία), ὅπου εἶναι κιόλας αἰσθητὴ ἡ γόνιμη ἐπαφὴ τοῦ Μπελλίνο μετὸν Τζιορτζιόνε.

Ἐξάλλου, τόσο στὴν *Ἀνάληψη τῆς Παναγίας* (Μουράνο, Ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Πέτρου τοῦ Μάρτυρος) ὅσο καὶ στὴν *Παναγία τῶν Λιβαδιῶν* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἰδίας ἐποχῆς ἢ μεταγενέστερα, ἡ ἐπαφὴ μετὴν καινούρια βενετσιάνικη ζωγραφικὴ ἀνανεώνει τὸν ἡλικιωμένο πατὴρ Μπελλίνο. Βλέπει ὅτι ὁ Τζιορτζιόνε, ὁ Τισιανός, ὁ Φρά Μπαρτολομέο προτείνουν ἓναν καινούριο τρόπο ἀφήγησης, ἀλλὰ πάντα σὲ ὕφος ὃχι ἐπίσημο καὶ γιὰ μιὰ πελατεία ἀστῶν ποὺ ἤδη ἀναφέραμε.

Ὁ Μπελλίνο συνεχίζει τὴν ἐρευνά του σ' αὐτὸ τὸν καινούριο δρόμο. Καὶ ἐπεξεργάζεται θέματα καινούρια γι' αὐτόν, ἀλλὰ ἀγαπητὰ στὸ βενετσιάνικο οὐμανισμὸ τῆς ἀρχῆς τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα. Τέτοια θέματα εἶναι ὁ *Νῶε μεθυσμένος* (Μπεζανσόν, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν), ἡ *Γυμνὴ* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης), τὸ *Συμπόσιο τῶν Θεῶν* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, 1514), ἔργο ποὺ τὸ ἀποτελεῖωσε ὁ Τισιανός κάνοντας ὁρισμένες ἀλλαγές στὶς μορφές καὶ στὸ τοπίο, γιὰ νὰ τὸ ἐναρμονίσει μετὸς πινάκες ποὺ εἶχε ἐτοιμάσει ὁ ἴδιος γιὰ τὸ Μικρὸ Δωμάτιο τοῦ Ἀλαβάστρου τοῦ Πύργου τῆς Φερράρα.

Ἴσως ὅμως τὴν οὐσία τῆς τελευταίας καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τοῦ Μπελλίνο νὰ μᾶς τὴ δίνουν καλύτερα δυὸ ἄλλα ἔργα: τὸ ἓνα εἶναι ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ* (Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου), ὅπου ἡ συνηθισμένη ἀρχιτεκτονικὴ τῆς κόγχης μεταμορφώνεται σὲ τόξο ἀνοιχτὸ πρὸς ἓνα ἐλεύθερο ἐξοχικὸ τοπίο καὶ ὅπου ἡ μορφή τοῦ Ἀγίου ποὺ διαβάσει διαλύεται ἀνάμεσα στὶς δυὸ «πυρκαϊές» τοῦ πλάγιου χαμηλοῦ φωτισμοῦ καὶ τοῦ φωτισμοῦ τῆς δύσης πίσω ἀπὸ τὸ τοπίο. Τὸν ἴδιο διπλὸ φωτισμὸ τὸν εἶχε ἀνακαλύψει ὁ Τζιορτζιόνε ἀκολουθώντας τ' ἀχνάρια τοῦ Μπελλίνο (ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἀκόμα τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου, τῆς συλλογῆς Φρίκ) καὶ τὸν εἶχε ἐφαρμόσει στὴν *Παναγία τοῦ Καστελφράνκο*.

Τὸ ἄλλο ἔργο δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ ἐντελῶς τελευταῖα· ζωγραφίστηκε πιθανὸν λίγο μετὰ τὸ 1506 (χρονολογία τοῦ ἀντίστοιχου ἔργου τοῦ Μαντένια): εἶναι ὁ *Θρίαμβος τοῦ Σκιπίωνα* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ποὺ ἀσφαλῶς σχετίζεται μετὸν ἀντίστοιχο *Θρίαμβο* τοῦ Μαντένια, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου. Κι ἐδῶ ὅμως ὁ Μπελλίνο ἐπιμένει στὴν καινούρια του ἐπίδοση, στὴν ἀφήγηση. Ἀπὸ τὴ μιὰ ὁ Μαντένια μετὰ τὸ ἱστορικὸ του ἔπος, ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Μπελλίνο μετὰ τὶς κυρίεις τῆς Βενετίας, τοὺς ἐκλεπτυσμένους πολεμιστὲς, μετὰ τὸν αὐτοκράτορα στὸ κέντρο ἀλλὰ καὶ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μετὰ τὶς ἄλλες μορφές, ἔτοιμο νὰ ἀντιδικήσῃ, νὰ συζητήσῃ, νὰ διηγηθῇ. Ὡς ὅλη ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι τυπικὰ βενετσιάνικη.

Ἀκόμα μιὰ φορὰ ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνο, ἀντὶ γιὰ ἓνα ἱστορικὸ ἔπος, μᾶς δίνει μιὰ ἀφήγηση: μιὰ ἀφήγηση ἀστική καὶ πάρα πολὺ σύγχρονη.

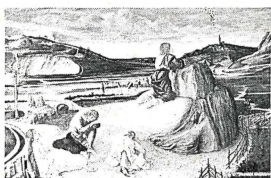
Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:

Ε. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ-GIULIANO

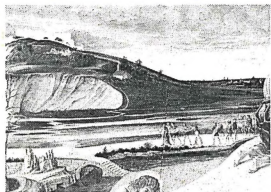
Οι πίνακες



I. ΠΙΕΤΑ (42 × 52 εκ.). *Μπέργκαμο, 'Ακαδημία Καρράρα*. — Κατά πάσα πιθανότητα ζωγραφίστηκε γύρω στο 1460. Στόν πίνακα αυτόν είναι φανερή ή προσέγγιση του Τζιοβάννι Μπελλίνι στη φλαμανδική ζωγραφική του Γιάν βάν Άυκ και του Ρογήρου βάν ντέρ Βάντεν, τόσο στη διάταξη της σύνθεσης όσο και στη χαρακτηριστικά βίαιη αφηγηματική έκφραση των μορφών.



II. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ (81 × 127 εκ.). *Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — Στόν πίνακα αυτόν, πού είναι σύγχρονος με τό έργο του Μαντένια με τό ίδιο θέμα (1459-1460), είναι φανερό τό πόσο επηρέασε τόν Μπελλίνι ή γνωριμία του με τόν Μαντένια· παράλληλα είναι εκδηλη ή στρόφη του πρός τόν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, στη ρυθμική έπαλληλία των επιπέδων.



III. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ (81 × 127 εκ. — λεπτομέρεια). *Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — Ό τρόπος πού αποδίδει ό Μπελλίνι τό τοπίο δείχνει πόσο έχει ήδη απομακρυνθή από την τεχνοτροπία του Μαντένια. Ένώ ό Μαντένια αποδίδει τις πόλεις με ιστορική προδιάθεση, ό Μπελλίνι χρησιμοποιεί τό τοπίο μέσα στη δομή του πίνακα, σά ρυθμικό αρχιτεκτονικό στοιχείο.



IV. ΠΙΕΤΑ (86 × 107 εκ. — λεπτομέρεια). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα*. — Τό έργο αυτό σημειώνει μιá στιγμή ένσυνείδητης προσέγγισης του Μπελλίνι στά διδάγματα του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Έξάλλου ή έκφραστική παράδοση των Φλαμανδών είναι φανερή στό πρόσωπο της Παναγίας, ένω ή θαρραλέα πλαστική γεωμετρικότητα του έργου ξεφεύγει από τη φλαμανδική τυπολογία.



V. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (1453-60 — 134 × 68 εκ.). *Βενετία, Μουσείο Κορρέ*. — Αυτός ό μικρός πίνακας του Μπελλίνι μαρτυρεί όλοφάνερα τις έπαφές του με τό έρευνητικό έργο του Άντρέα Μαντένια, στη δομή των βράχων (φλαμανδικής έπιρροής) και στις νεοκλασικές πτυχώσεις του ιματίου του Χριστού, ένω στη δεξιά μορφή αποκαλύπτει τη γνώση της τέχνης του Βερονέζου Άλτικιέρο.



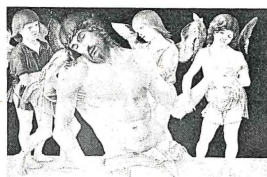
VI. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ (γύρω στό 1471, λεπτομέρεια). *Πέζαρο, Δημοτικό Μουσείο*. — Η εικόνα αυτή συμπίπτει με τη στιγμή της πιό ένσυνείδητης αποδοχής από τόν Μπελλίνι των αρχιτεκτονικών προτύπων του Άλμπέρτι. Ό συνδυασμός του πραγματικού χώρου πού περιέχει τις μορφές και του τοπίου πού φαίνεται από τό παράθυρο επανέρχεται στις σκηνογραφικές έρευνες του Μαντένια.



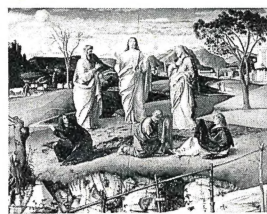
VII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ (λεπτομέρεια της πρεντέλας — 40 × 42 εκ.). *Πέζαρο, Δημοτικό Μουσείο*. — Στους τετράγωνους πίνακες πού απαρτίζουν την πρεντέλα, παρά τις μικρές τους διαστάσεις, ό Μπελλίνι πάλι καινοτομεί: ανανεώνει σέ βάθος την εικονογραφία με μιá ρεαλιστική έρμηνεία του αντικειμένου της αφήγησης, πράγμα πού είναι φανερό σ' αυτόν τόν Άγιο Ιερώνυμο στην έρημο.



VIII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (γύρω στό 1475 — 77 × 57 εκ.). *Βερόνα, Μουσείο του Καστελβέκκιο*. — Ό Τζιοβάννι Μπελλίνι έχει έδώ μετατρέψει την καθιερωμένη έκφραση της Παναγίας πού εύλογεί σέ μιá σύνθετη αφήγηση, σ' ένα είδος «έπεισοδίου» πού ανήκει σέ μιá αφήγηση. Καινοτομίες υπάρχουν και στην πλαστική διάταξη των μορφών, πού παριστάνονται σέ κίνηση.



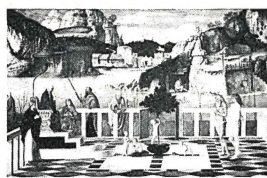
IX. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΕΚΡΟΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΑΓΓΕΛΟΥΣ (γύρω στό 1480 — 91 × 131 εκ.). *Ρίμινι, Δημοτικό Μουσείο*. — Τό θέμα αυτό τό είχε δουλέψει και ό Ντονατέλλο. Η αφηγηματική έμφαση βγαίνει από τη διαφορετική έκφραστική στάση πού έχει τό γυρτό σώμα του Χριστού από τά σώματα των τεσσάρων άγγέλων. Τη σύνθεση χαρακτηρίζει μιá εξαιρετική πλαστική ένταση.



X-XI. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (γύρω στό 1480 — 115 × 150 εκ.). *Νεάπολη, 'Εθνικό Μουσείο του Καποντιμόντε*. — Η καινούρια εικονογραφία του Μπελλίνι φαίνεται καθαρά στό Χριστό πού μεταμορφώνεται επάνω στη γη, ανάμεσα στους Άποστόλους, με ένα ιδιόμορφο λευκό «μυστικό» φωτισμό. Στό βάθος άπλώνεται ένα τοπίο διάσπαρτο από κτίρια της τότε Ραβέννας.



XII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΣΑΝ ΤΖΙΟΜΠΕ (258 × 171 εκ.). *Βενετία, Πινακοθήκη της 'Ακαδημίας*. — Ό πίνακας (του 1487) από αρχιτεκτονική άποψη έμφανίζεται σά φόρος τιμής στόν Λεόν Μπαττίστα Άλμπέρτι. Για μιá ακόμα φορά στό ρεαλιστικό «μικρό κονσέρτο» στά πόδια του θρόνου, στις διαφορετικές στάσεις των άγίων και στην «προσωπογραφία» της Παναγίας ό Μπελλίνι καινοτομεί.



XIII. ΙΕΡΗ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ (1487-88 — 73 × 119 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφφίτσι*. — Πρέπει νά είναι λίγο προγενέστερη από την *Εικόνα Βωμού του Σάν Τζιόμπε* κι εξακολουθεί νά είναι άνοιχτό πρόβλημα. Η άρχική απόδοση του πίνακα στόν Τζιορτζιόνε είναι εύλωτη και για την καλλιτεχνική διαμόρφωση του ζωγράφου και για τό ρόλο πού έπαιξε σ' αυτήν ή τέχνη του Μπελλίνι.



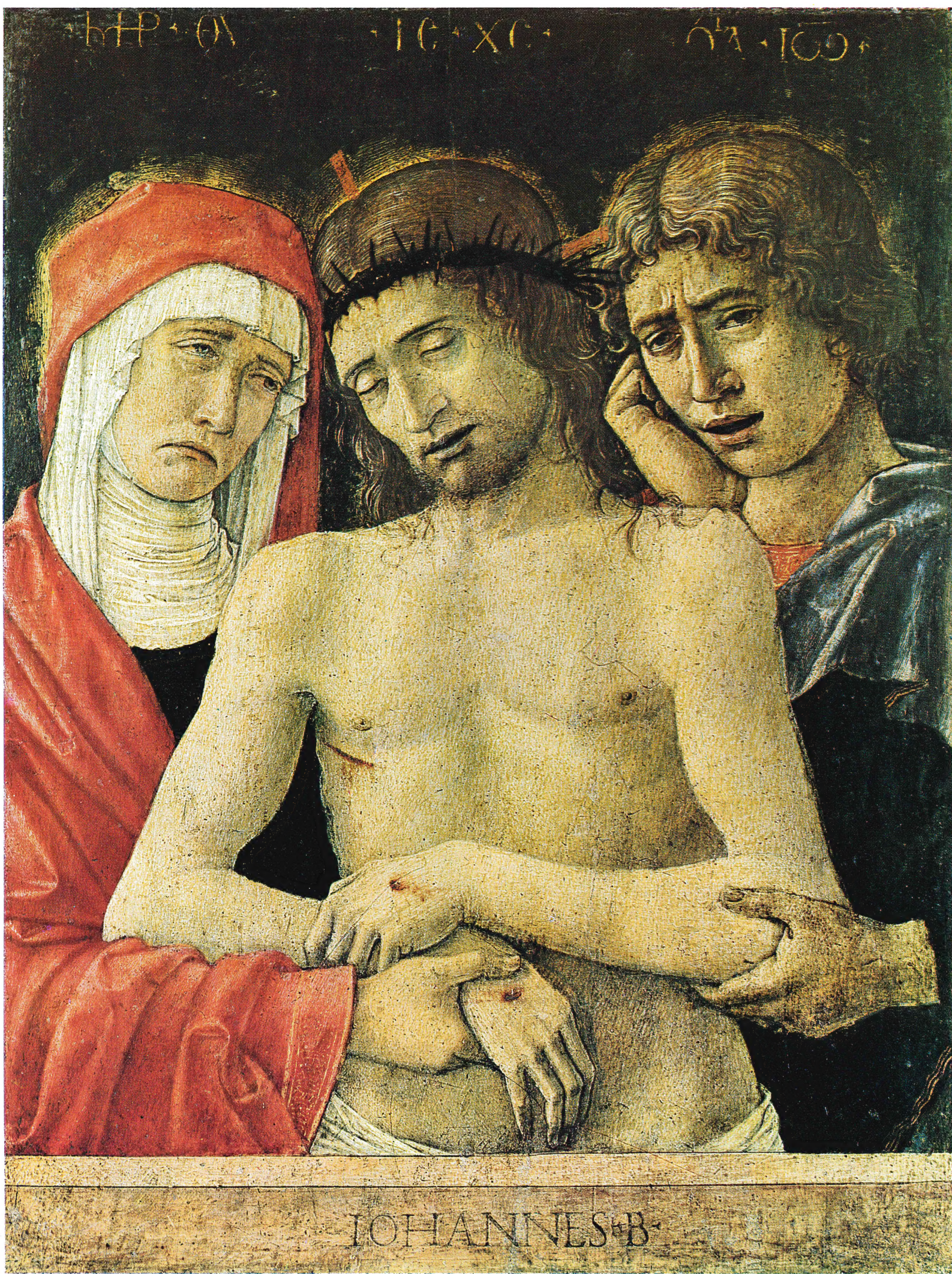
XIV-XV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΛΙΒΑΔΙΩΝ (1500-1505 — 67 × 86 εκ.). *Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — Για νά έντάξη καλύτερα τις μορφές στό τοπίο ό Τζιοβάννι Μπελλίνι άνατρέπει στη φλαμανδική τυπολογία της καθισμένης Παναγίας κι έτσι εξισορροπεί τη σκηνή με μιá σειρά λεπτών σχέσεων ανάμεσα στις φόρμες και στους φωτεινούς τόνους, ίσως με κάποια επίδραση του Ντά Βίντσι.



XVI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (62 × 47,5 εκ.). *Γλασκώβη, Πινακοθήκη Τέχνης*. — Στη μεγάλη σειρά από Παναγίες πού ζωγράφησε ό Μπελλίνι και ή σχολή του, τό πρόβλημα της σχέσης μορφής - περιβάλλοντος λύνεται συχνά με ένα παραπέτασμα. Έδώ ή πυραμιοειδής σύνθεση προβάλλεται όλόκληρη στό παραπέτασμα και όργανώνεται σέ σχέση με τις διαβαθμίσεις των τόνων.



XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (γύρω στό 1510 — 50 × 41 εκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε*. — Οι μεγαλύτεροι τεχνοκριτικοί (Μπέρνσον, Λόνγκι, Παλλουκίνι) συμφώνησαν στην άπόδοση του πίνακα στόν Μπελλίνι. Ό Μπελλίνι στις άρχές του 16ου αιώνα ήταν ακόμα από τους πιό έξοχους ζωγράφους της Βενετίας, μολοντί εκεί εργαζόνταν ό Τζιορτζιόνε, ό νεαρός Τιτσιανός κ.ά.













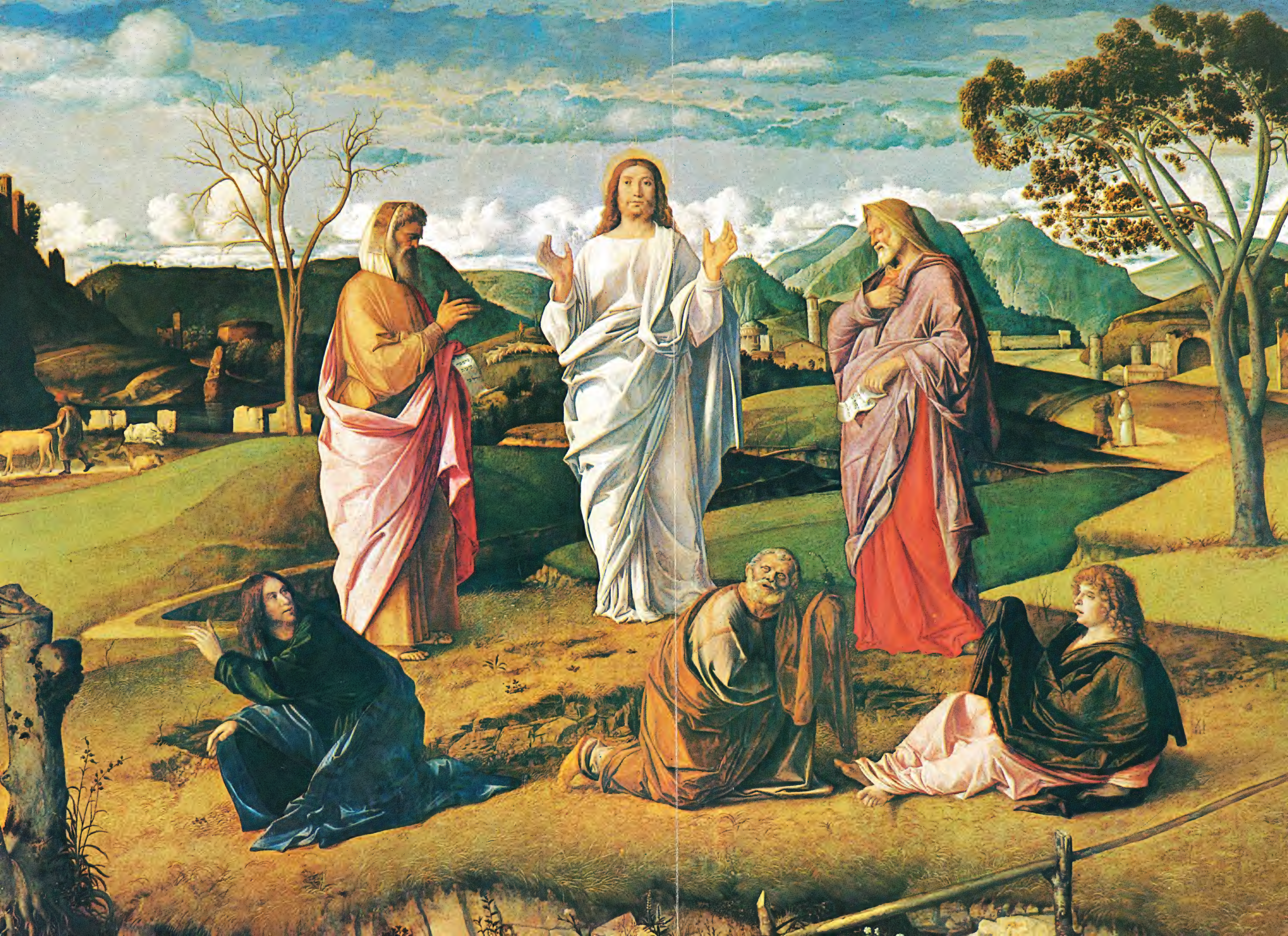


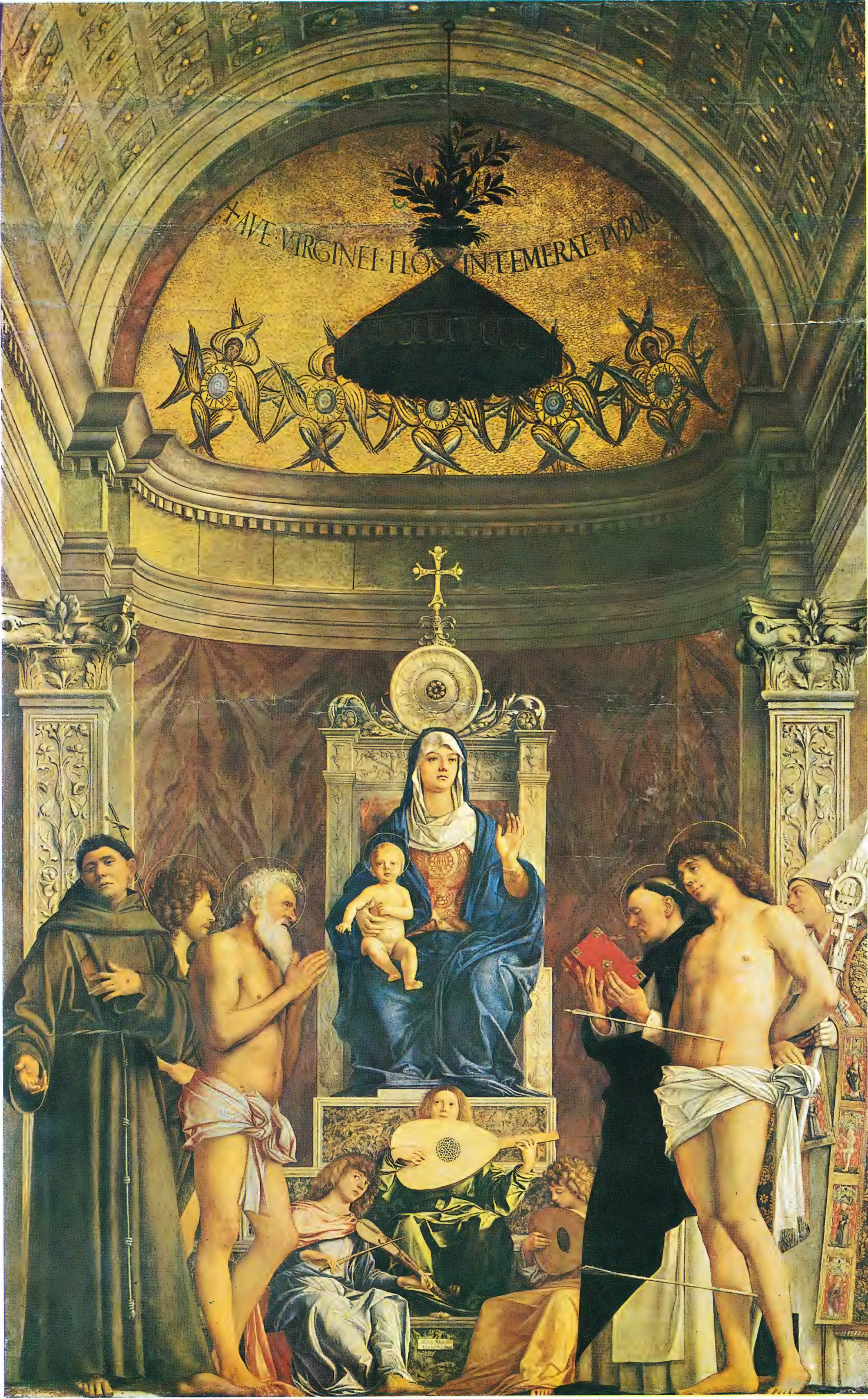






















Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξύ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἑλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἐνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἐνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι
20. Βαν Ἀυκ
21. Βαν ντερ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι
23. Φρά Ἀντζέλικο
24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο
26. Μαντένια
27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπός
29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρά πὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαήλ Ἀγγελος	Νταβίντ
Τισιανός	Ματῖς
Χόλμπαϊν	Πικάσσο
Μπρέγκελ	Μοντιλιάνι
Ἑλ Γκρέκο	Ντὲ Κίρικο
Ροδμπενς	Γύζης
Βελάσκεθ	Λύτρας
Ρέμπραντ	Βολανάκης
Γκόγια	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν 150 δρχ. γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ ἑκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμον, τὴν ἑκδοσὴ

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κὶ ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγησι τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμον.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!